

КИНЕМА

(Окончание. Начало на стр. 9)

1939 год. Ему 13 лет. Гимназия брошена. Парнишка приписан в Радеме к отряду подпольной Армии Крайовой, руководимой эмигранционным польским правительством из Лондона. Отлучившись на несколько дней и вернувшись, он узнает, что все его старшие товарищи убиты.

Следы отца теряются. Здесь какие-то разночтения, умолчания. Обычно писали, что он погиб на фронте. Варгус сообщил (и в московской прессе тоже), что был расстрелян вместе с тысячами польских офицеров советскими карателями в Катини. Потом опять замолчали.

Так или иначе, Анджей Вайда остался военным сиротой, как и большинство его кинорежиссеров. Потерянные дети войны, завершающие ее вихрем песенки, юные любовники из «Пепла и алмаза», подпольщик Мадек Хелмицкий и девушка из бара Кристина, без всякой сентиментальности, обильно говорят о себе: «отца немцы сразу убили в лагерь, мать побила в дни восстания», «у меня тоже никого нет». Едва ли не словесные клише. Пятая часть польской нации в войну была истреблена.

О том, какое на его долю выпало отрочество, узнаем из скудных воспоминаний, названных Вайдой «Мои заметки об истории». Там есть фрагмент под несколько ироничным названием «Урок марксизма»: «Я работал в мастерской бондаря, и однажды к нам привезли для долодок бочки с маслом... Очень горло прижухо домом с полутора килограммами топленого масла, которое предназначалось для отправки на восточный фронт. Мать впадала в отчаяние. Если ты украд, верни. Были мы совсем бедными людьми, но мать об этом не думала, она боялась лишь того, что надвигается страшное время, что приближается мир, который она принять не может, в котором ее сын имеет право выбора, взять что-то ему не принадлежало».

Как поступила бы мать в том или ином случае — вот что было проверкой. В одном из интервью по поводу фильма «Страстная неделя», действие которого происходит в дни Варшавского восстания и пожара гетто, а героиня картины, молодая полька Анна Малецкая, прячет у себя еврейку, Вайда сказал, что его мать в подобных обстоятельствах поступила бы так же.

К ИСКУССТВУ — ДОРОГАМИ ВОЙНЫ

Вайда-юнец, худой и укукопеченный, крутит обруч у бондаря, бьет железо в замочной мастерской, малярничает, а в свободное время помогает художникам реставрировать церкви — там рождается мечта о живописи.

Польские военные ландшафты... Пробоны, каменные обломки, перевернутое вверх ногами распятие — еще раз распятый и поруганный Христос. Груды щебня — предместье столицы. Спуск в преисподнюю канализации, окисленные катакомбы, адское подземелье в парах и топках лужах — место действия фильма «Канал», где ищет путь к своим отрезанная немцами горстка повстанцев-антифашистов.

Стена варшавского гетто. Оскверненное еврейское кладбище. Толпа евреев с звездами на рукавах — гитлеровцы их гонят с собаками. Еще колонна депортируемых. Еще и еще — постоянная боль Вайды и не слабеющая память: судьба польского еврейства.

Эти образы, блики, ведения военной юности пронизуют, вновь и вновь возвращаясь, фильмы режиссера до последних дней. Он, конечно, не станет рассказывать о себе — о молодом связанном в дни катастрофического Варшавского восстания, он расскажет — со слов участника уличных боев летом 1944 года — о связистке Маргаритке, о командире отряда поручике Задре, о героях фильма «Канал», кому жить и в действии фильма, и в действительности оставалось всего несколько часов. А его война пошлаила — у него долг перед мертвыми.

До киношколы, где определилось жизненное призвание Анджея Вайды, в его биографии числится эпизод учения в Академии изящных искусств в Кракове, этом очаге традиционной польской культуры. Но кино — вот что, по мнению Вайды, отвечает темпераменту человека, эпохальному стилю войны и мира. И своим исходным документализмом, и логичностью, и привычкой людей к военной хронике. Недаром в Высшей школе театра и кино города Лодзь, куда переходит из академии Вайда, и вокруг нее, собирается талантливая молодежь, его ровесники, чуть постарше и помладше, — словом, те, кому суждено прославиться под именем «новой польской школы». А Вайде — стать ее лидером.

Роман Поланский, в ту далекую пору лодзинский студент, забавно рассказывает, с каким пиететом и восторгом смотрели первокурсники на выпускников и как он. Роман, был горд, что «сам Анджей Вайда» пригласил его сниматься в «Покорение».

Уже тогда, вспоминает Поланский, в работу молодых вмешивались идеологические наставники-бюрократы. Все оригинальное вызывало у них, неборовавшихся и упрямых, подозрение. «Вайда с юношеским задором решил сделать ту же официальную канюну. Он не был режиссером-диктатором, любил работать со всей группой, всегда приветствовал новые идеи. «Покорение» сильно досталось на первых просмотрах. Некоторые сцены пришлось переписать, чтобы услышать «идеологическую направленность», другие совсем вырезать, включая класную драку между Цыбульским и мией. «Покорение», которое узнал и которым восхитился мир, было лишь тенью первоначального замысла Вайды».

Знаменитый Цыбульский после роли Машека Хелмицкого в «Пепле и алмазе» — культовый актер польков — в 1967-м трагически погибнет в нелепой катастрофе на железной дороге. Пока же Збисек и Роман и в «Покорении» играют ребят с военной варшавской окраины 1943 года, которых при оккупации сама жизнь втягивает в антифашистское подполье.

Вайда заработал себе во время съемок язву желудка, но признавался, что любит «Покорение» за пластичность и страстность.

ИТАК, РОДИЛСЯ МАСТЕР. А МЕСТО ЛИДЕРА «НОВОЙ ПОЛЬСКОЙ ШКОЛЫ» БЫЛО ВСКОРЕ ЗАКРЕПЛЕНО ЗА НИМ РЕЖИССУРОЙ ВТОРОГО ПОЛОМОТРЕЖНОГО ФИЛЬМА «КАНАЛ».

ДРАМА В ТРЕХ АКТАХ

«Канал» в 1957-м вышел на общеваршавскую орбиту и предстал на конкурсе Каннского фестиваля, самого престижного в мире кинориста-листа.

Награда — специальный прир жюри, следующая за Золотой пальмовой ветвью, которую в тот год получил американский классик Уильям Уайлер. Однако реакция на картину неизвестного полька оказалась разноричной.

Популярный голливудский сценарист восхитился «кинематографическим видением» польков, которые поместили действие в такой необыкновенный «интерьер»: «Ему даже в голову не пришло, — удивлялся Вайда, — что путь через канализацию был всего-навсего естественным способом сообщения, когда улицы находились под беспрепятственным обстрелом».

Советский видный режиссер, интеллектуал и кигогич (из жалости не называю — его уж нет), вернулся в Москву возмущенный «пессимизмом», «экспрессионизмом» и «безверием» фильма, где один за другим умирают в вонючей грязи герои, а последнее, кто выбирается наружу, встречается на крупном плане мостовой сапог гитлеровского часового. Специально или непреднамеренно (это неважно) в статью о фильме умал-

чивались о героическом финале картины: оказавшись на воле, командир отряда, высоко подняв револьвер, снова опущен в люк, чтобы спасти товарищей или погибнуть вместе с ними — выбирает смерть, но честь. Как станет ясно потом, уже тогда у советских киноруководителей и их польских помощников готовилось на Вайдудосье, отработывались формулировки.

А зато герои французского Сопротивления и ветераны-голлисты в тех же Каннах попросту преподнесли Вайде повязку «бойца маки».

Еще через год, в 1958-м, вышел в свет «Пепел и алмаз», ныне приписанный к золотой кладовой, вошедший в первую десятку лучших фильмов мира согласно новейшим опросам и рейтингам. Но, наверное, еще дороже академического, хрестоматийно-фильмоточного экзамена, выдержанного фильмом юбилейной давности (1958—1998), то живое и пронзительное чувство, которое вызывает сегодня картина.

Возможно, оно еще сильнее, чем было тогда, в дни польской премьеры и первых, еще полугагальных, показов у нас в СССР. Когда, набившись в тесную аудиторию ВГИКа как сельдь в бочке, бушующая новаторская советская кинорежиссура, затанц лыханье, следила за удивительной историей Машека, этого террориста поневоле, повязанного долгом своей касте, долгом чести перед проигранным делом...

Ушли чрезвычайные заботы того дня. Уже трудно понять, кто был прав, поляки Армии Крайовой или поляки Армии Людовой. Мы видим на экране братоубийственную вражду — трагический шлейф войны освободительной. Накат нового зла в этот несвежий, столь непохожий на наш светлый праздник Победы, на наше святое 9 Мая, их вечер конца войны — 8 мая 1945 в польском воеводстве. Резкое противостояние света и тьмы, смертельный выстрел в грудь жертвы отдается в небе вспыхнувшими ракетами салюта-фейерверка, а через несколько кадров подстреленный герой умирает на городской свалке.

очень четко заявляет он. Фильмы это подтверждают безусловно.

Могли ли любить его польские начальники-бюрократы, если он открывал острые темы, нарушал табу и смело говорил о запретном? Он еще в 1970-х в своем великом «Человеке из мрамора» не только разобрал механизмы знаменитых станховских режиров, но вскрыл трюки партийно-государственной системы в целом, а залогом до советских мастеров «соц-арт» между делом вымысел и эстетику сталинизма. В «Человеке из железа» прямо заявил о своей солидарности с польской «Солидарностью», с прокламируемым в ту пору со всех сторон социатера Лехом Валенсой. Да еще в «Солидарности» вступил. Потом занялся общественной деятельностью, стал сенатором, заявляя, что художник «обязан сказать свое слово о происходящем».

Он всегда шел своим путем, сжав зубы. Умел разговаривать со своим коммунистическим начальством (польское было все-таки и либеральнее, и разумнее нашего). Когда надо было — умел ужомать и переубеждать, иной раз — облаившись, иной — говорить со зрителем на «эзоповом языке», впрочем, вполне прозрачном. Во всяком случае, мы, советские, его отлично понимали. Помню, например, закрытый просмотр «Пепла и алмаза». Существовал язык инкогнито, на котором умело изъяснялись тогдашние коллеги-кинематографисты из соцстран. Друг друга всегда понимали. Помню закрытый просмотр вайдовского шедевра «Гейзаж после битвы» в редакции журнала «Советский экран». Финальные титры, где перечисляются артисты и состав группы, постановщик поместил на кадры зенитона: по сюжету бывшие узники немецкого концлагеря отправляются домой. Вот идут старшие вагоны, там — Ольбрыхский, другие артисты; вот добротный товянок — операторы, художники. И вот последний обшарпанный вагончик с зарешеченным тюремным окошком, надпись: «Режиссер Анджей Вайда». Намек, конечно, дошел.

После перерыва, в течение которого он был «персонал нон грата» и внутри СССР не допускался, встречали его особенно восторженно. Он давал много интервью, спрашивали: «Где вы сейчас живете? в Польше или за ее пределами? Вайда, всегда сдержанный, в данных случаях отвечал очень резко и определенно: «Я всегда жил в Польше. И никогда не жил за границей. Просто кому-то нужно было создать такой мой образ... Я — варшавянин и исключительно польский режиссер».

Вайда экранизировал Лескова в Югославии (фильм «Сибирская леди Макбет»), а «Мастера и Маргариту» («Пилат и другие») по Булгакову — на немецком телевидении. Его театральные постановки польских, английских, итальянских авторов маркированы многими сценами Европы и Америки. В московском «Современнике» он выступил пьесу американца Дэвида Райба «Как брат брату», где играли Табаков, Тафт, Кауша...

Разумеется, и он, подобно Роману Поланскому или чеху Милошу Форману, мог спокойно сказать голливудской знаменитостью. Но выбор его был неотменным, какие бы взыскания, паления, беды ни переживала его родина — Польша и он, Анджей Вайда, с нею вместе. Неумолимые труды за пределами Польши, учеными лаврами, — это гастроли.

Наверное, сегодня не найти художника такой интернациональной активности, который бы столь декларативно подчеркивал свою с родной кровью связь. Горло, в самом лучшем смысле «по-шляхетски», нес свое национальное достоинство: «Дело не только в знании или незнании чужого языка. Крайне важно, чтобы этот язык обиделся, чтобы режиссер, актер и зритель одинаково понимали то, что стоит за словами».

Ему, сыну северной страны, не принадлежал чужой к числу великих держав, но он принадлежал к числу великих евреев, разумеется, владеет и иностранными (и, конечно, русским), но пресс-конференции и любые публичные выступления ведет всегда на польском, который звучит в его устах необычайно красиво. Еще важ-

Мы связаны, поляки, давно одной судьбой в прошлые и в прошлые, и в смехе и в слезах: когда трубач над Краковом возносится с трубой —

хватаюсь я за саблю с надеждою в глазах... Но 1812 год для всякого русского сердца — и до сих пор! — символ самых гордых, ничем не омраченных воспоминаний. А для Рафаэля Ольбрыхского, для Кшиштофа Целло, для князя Гизульта — героев «Пепла», детей Польши, разбитой на куски Австрией, Пруссией и Россией, во имя родины вставших под наполеоновские знамена, всех их безоглядная самоотверженность, их воинская храбрость — превратятся лишь в пепел полей европейского пожара.

Для героев «Пепла» «1812» — последняя надпись фильма — дата окончательного краха свободобольных иллюзий. Польская кровь пролита, захватили поляки в бою напрасно, зря. Вместо свободы Польши — вассальное Варшавское герцогство. Рафаэл вместе с Великой армией отступает в московский поход уже без любых патриотических лозунгов, Кшиштоф ослеп, а на месте его имениа — пепелище.

Вместе с Вайдой перенесемся в конец XIX века — время «первоначального накопления», «первой стадии капитализма», «индустриализации в отсталой и крестьянской Польше. Это «Земля обетованная», также экранизация, на сей раз романа Владислава Реймонта, нобелевского лауреата. А — с другой стороны — киноверсия блестящей стихотворной «Свадьбы» Станислава Вьжынського, поистине культурной пьесы поляков (написана в 1899 году), которая не сходит с



«Пепел и алмаз» (1958).

театрального репертуара и которую сам Вайда в 1960-х ставил в Старом театре в Кракове.

Оба фильма вышли в середине 1970-х, и нас сейчас, по прошествии времени, может поразить контраст двух образных стихий: натуралистической, подробной, красочной и сочной кинопрозы «Земли обетованной» (один видный французский критик удачно назвал ее «экстраординарным марксистским барокко») и кабрианской, гротескной, фантомной поэмой «Свадьбы».

Действие «Земли обетованной» разворачивается в Лодзи, где три молодых человека, друзья юности: поляк, еврей и немец, дети разорившихся собственных, полные предприимчиво-гопольского пыла, решают открыть прядильную фабрику. Исходное — это захватывающее-веселый, счастливый пробег трех дружных велосипедов — трех велосипедистов по солнечным переяркам роман, когда принято решение. Итоговое — непомерное богатство, нажитое в бессовестной эксплуатации, преждевременное злое старение хозяев и разрушение душ, проиндустриальный путь на крови, вражда, темные преступления, душерадирующие картины людской нищеты и отчаяния и, как емкое значение провала самой идеи индустриального лодзинского «рая зменого», повторяющиеся кадры горящих заводских корпусов: разорение, позорный конец, финиш. Нет, нет! Не будет у поляков благоденствия за счет рабочих, перемолотых машиной, женщин-скелетов, умирающих с голоду детей! Нет, легче верблюдку пройти сквозь игольное ушко, чем богатою поляку войти в Царствие Небесное. И в обетованную землю — тоже...

В «Свадьбе» (на мой взгляд, одном из самых «польских» творений Анджея Вайды) найдена модель национального пространства, «значимой топографии», как любят выражаться структуралисты. Свадьба эта — мезальянс и искусственный союз неровной: просвещенный горожанин, интеллект, поэт женится на толстой, свежей и милой крестьянке. Вот она, круглолицая невеста в монашестве, в смешном высоком головном уборе и с постоянной глумливой улыбкой — жажда опорожнения, утраченного душевного здоровья! Молодого итует Даниель Ольбрыхский, постоянный актер Вайды, утонченный красавец, преданный исполнителъ замыслов Мастера.

В сценуной чаше — разномыслие гости, как смесь одежды и лиц! Здесь добрые бабушки со своими полезными советами для брачной ночи и вердеревые политики со свежей газетной полосою в руках да многочисленными комментариями, городские вититы в непрерывном споре и деревенские мудрецы, и лесничий, и здешний равнин (этот персонаж часто появляется в фильмах Вайды, в «Пепле и алмазе» именно он приносит слово к началу Наполеоновского похода), и его дочь, образованная красавица Рашель — вся Польша на дошагом деревенском полу, неумолимо отплывающая полечку под рулады доморощенного оркестра.

А вокруг дома — загадочная, влекущая, с режиссерами в рыжей листве, в низком тумане поздней осени — поляна. Это очень важная территория. Сюда бежит (то ли от усталости, то ли в полемье чувств) пан Молодой и будет танцевать здесь одинокий, странный танец — вопль души. Здесь в паузе, словно бы специально остановленном вихре действия, пересеч пространство, всплескивая крыльями-руками, неразгаданная и покрывшая своей речью пеструю толпу Рашель.

И сюда, разгорячившись от выпитого вина, дебаты, толчи, высылает вся свадьба. И быт переходит в гротеск, начинается фантазматическая скрипка тянет нечто печальное за кадром. Поляна, окружившая дом надрынного свабедного веселья, раздвигается на экране и оказывается обремененной с трех сторон полостными пограничными столбами: готическая вяз заргадильных надписей Австрии и Германии, кирлилья — Россия...

Вот чем здесь речь! Эта осенняя прекрасная поляна — зона, захвачен с трех сторон лагерное пространство Польши с нелепым лохматым огородным мучелом-стражем на ветру.

Неожиданно из тумана появляется белый конь. И призрак белого улана, словно снеовиденье, проливается над этим пейзажем, пока камера панорамно проиходит по деревьям и поднимается к ноябрьским звездам.

Белый конь, белый улан — эти образы проходят через историю, особенно ранние, фильмы Вайды, то непосредственно включаясь в сюжет, то возникшая неожиданно, словно бы случайно и изолированно от происходящего на экране. Порой это даже вызвало критиков. Ну почему же, недоумевали, было обыкновенного городского

АНДЖЕЙ ВАЙДА — СЫН ПОЛЬШИ



«Пан Тадеуш» (1999).

Жаль, что нынешняя мода смотрит фильм преимущественно на кассете, пусть даже хорошего качества, фирменной — теряться и зловещие ореол вокруг головы Кристины, и зловещие черные тени, гротески адского финального полонеза — дане-макабр подхалмом, чеплан, уроков. Но любовь, сочувствие, тожка звенят, наверное, сегодня, освободившись от идеологии, еще чище. Это вздохновенная сцена Машека и Кристины, ночью забредших в разрушенный костел и читающих на стене пропагандный кем-то стихи, образ неугаданной надежды:

«Останется ли только недр серый, И ветер унесет его потас, Или под пенлом, вестник новой зри, Вдору засверкает гранями алмаз...»

И печальные, спокойные, умиротворенные звуки полонеза Огинского за кадром перед надписью «конец фильма».

Три картины Анджея Вайды по выходе «Пепла и алмаза» стали называть «драмой в трех актах», «трилогией о войне» — так они смотрелись. В советском кино почти одновременно родился новаторский триптих фильмов о войне, сделанный тремя мастерами разных поколений — Калатошовым, Чухраем, Бондарчуком: «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека».

Потеря одной-единственной жизни человеческой, гибель одной любви смело приравнивались в них к трагедии общенародной. На польской почве тему военной катастрофы, губительного влияния войны на душу, судьбу, жизнь человеческую неувяжи, открывая, другим путь, воплотил в своей «драме в трех актах», принял на режиссерские плечи в одиночку тридцатилетний Анджей Вайда.

Помню, как Андрей Тарковский в начале 1960-х задумчиво повторял: «Вот поеду в Польшу, Вайда к Вайде ассистентом...»

ВАЙДА И РЕЖИМ КОММУНИСТОВ

«Варшава, 16 июля 1975 г. Конфиденциально, Экз. № 24 Цензорская информация № 18... Его (Вайды) — Н.З.) кинематографическое и театральное творчество, а также интервью, которые он давал, позволяют сделать вывод, что идеологически он стоит не на нашей стороне. Он считает, что имеет право применять критерии гуманизма и нравственности ко всем проблемам мира и что ему для этого не нужен марксизм».

Это — одна из тайных бумаг, опубликованных после паления коммунистического режима. Оценке не откажется в справедливости: считать Вайдуд «социалистическим мастером» трудно, хотя в доносе речь дальше шла о «Земле обетованной», как раз наиболее антикапиталистическом его фильме. А по поводу марксизма, так у него другое мироощерсение: «Я — католик», — всегда

Но пану Анджею все-таки повезло: он общался с польскими, а не с нашими начальниками!

Наши-то могли свободно любой фильм положить на дальнюю полку, а его самого «закрыть!» Так в 1980-х годах по приказу ЦК КПСС в многоотраженном Советском Энциклопедическом Словаре вычеркнули из типографского макета Вайдуд-режиссера и заменили его статейкой «ВАЙДА, пол трав семейства крестоцветных... Вайдуду вымысла иногда разводят на корм...» и т.д. С тем и вылетел академический СЭС! Пожару, еще занятое то, что после отмены цензуры в перестроечных тиражах вновь появился режиссер Вайда, но удержалась благодаря тежке и безвестная вайда-травка.

Впрочем, отношение к нему, как и к польскому кино, как и к восточноевропейскому кино в целом, было в советские годы фарисейским, двойственным, ибо вытекало из общей политики с «друзьями по лагерю». Вайда то давали Гранпри на Московском кинофестивале (за «Бережника», за «Землю обетованную»), называли «выдающимся деятелем», то замалчивали. Профессиональный «элитный» журнал «Искусство кино» запятнал себя низкой заказной статьей «Анджей Вайда, что дальше?» (1981, №10). Простите нас, пан Анджей!

Но если для ЦК и Госкино он всегда был фигурой сомнительной и опасной, то и для кинематографистов и для бесчисленных в ту пору клубных фанатов, для достаточно широкой публики Вайда был — без преувеличения — кумир. Любовь — навсегда. Прошли годы. В праздничном, изданном к 100-летию киноном Словаре под главным словом «Вайда Анджей» читаем: «Имя Вайды — это еще и имя человека, открывшего нам глаза на действительность... Это — высказанная честность наших мыслей и явленное благородство стремлений, недоступная многим храбрость и доступная всем толка по романтике...» Думаю, все, что следил за кинематографом Вайды в 1950-е 1980-е годы, готовы были бы подтвердить под этими словами. И бесчисленным его поклонникам, несомненно, было радостно видеть по нашему телевидению, как в Лос-Анджелесе, во время церемонии вручения Оскаров, Вайда на вопрос интервьюера, как он сейчас относится к России, ответил «В России у меня много друзей, которые думают так же, как я...»

ПО ПОВОДУ ЭМИГРАЦИИ

В 1980-х годах в американских и европейских изданиях (даже в энциклопедиях) пошли слухи, что Вайда якобы эмигрировал во Францию, а потом будто бы, «когда политическая атмосфера в Польше стала более либеральной, смог вернуться». В 1989 году (у нас уже «перестройка») Вайда возлагив жюри (ХУ Московского кинофестива-

нее слов то, что объединяет его со своим народом. То, что стоит за словами.

А именно привязанность к отчужденному — Польша как несняжаемому источнику вдохновения. К трагической, поистине роковой (а может быть, пророческой?) истории нации. Ведь еще Онуфре де Балзак, жеманый на польской графине Эвелине Ганской, понял: «Будь поляком — это не национальность, это судьба: судьба мученичества, судьба сопротивления». К богатым и самобытным польским художественным традициям, к романтическим легендам и трезвой реальности, пусть порою неприглядной. К людям, великим и обыкновенным. К неброскому и задушевному, за сердце хватающему ландшафту.

Да, наверное, сегодня не найти художника такого высокого международного ранга, который был бы столь же по-сыновнему предан родной стране. Позиция, скажем прямо, неординарная! Ведь к концу столетия космополитическое явно возобладало над национальным.

Вайда, истинный европеец, разумеется, владеет иностранными языками (и, конечно, русским), но и пресс-конференции, и любые публичные выступления ведет всегда на польском, который звучит в его устах необычайно красиво. Еще важнее слов то, что объединяет его со своим народом. То, что стоит за словами. Что же за словами, за кинокадрами? Фильмы Вайды, насыщенные острыми коллизиями, режисми сюжетными поворотами, страстями, действием (внешним ли, внутренним ли), всегда несут на себе печать трагизма. В огромном корпусе его картин есть исторические, и современные, и многофигурные фрески («Земля обетованная», «Человек из мрамора»), и камерные лирические элегии («Бережника», «Барабаны из Вильно»), и фильмо-анализы («Без наркотка»), и фильмо-зондажи, «тесты», близкие социопсихологическим опросам («Все на продажу»).

Перед нами — истинная энциклопедия польской жизни. По протяженности, если расположить фильмы один за другим согласно времени действия в их сюжетах, получится историческая хроника двух столетий.

1979 год, когда поляки влились в армию Наполеона — дата начала фильма «Пепел» (1965). 1793-й — предистория родового конфликта, за кадровой завязки сюжета в нынешнем «Пепле Тадеуше».

«Пепел» — одноименный роман С.Жеромско-го — хронологически параллельно «Воине и миру» Льва Толстого. Дворянские усадьбы, звуки клавесина, поэтические баршаны, которые провозжат на далекую войну своих женихов и братьев, — сколько польской! Поистине, как пел очарованный Шопен! Булат Окуджава:

отеля в фильме «Пепел и алмаз», действие которого развертывается 8 мая 1945 года, вдруг появляется белый конь, жующий букетик фиалок?

После смерти? Знак беды? Наверное. Но не только. Натотность, с которой вновь и вновь, неотступно, обращается Вайда к образу, чаще всего концентрирующую в себе трагизм, заставляет читать в нем многозначное содержание.

Конечно, это образ интернациональный и к тому же излюбленный кинематографом, особо «киногенный» — недаром он так прекрасен и значителен (разумеется, по совпадению) в современных с фильмами Вайды картинах других стран. И в грузинском «Древе желаний» Тейгиза Абуладзе, где смерть белого коня в прологе завязывает повесть о гибели влюбленных, убитых злобой средой сельчан. И в гигантской балетной фреске Сергея Бондарчука «Ватерлоо», где в одной из очередных битв вдруг возникает как он паршивец, летящие, снятые рапидом светлые кони...

Исток образа, общего для христианского искусства, — в «Откровении Иоанна Богослова», где в отверстом небе видится святому Иоанну «конь белый, и сидящий на нем называется Верный и Истинный, Который праведно судит и для Вайды здесь есть особый, ключевой смысл.

ПОСЛЕ КРАХА СОЦЛАГЕРЯ

По счастью, те трудности, которые переживают социалистические кинематографы после конца государственного субсидирования и которые пришлось преодолеть даже крупным кинематографистам, не коснулись Вайды. После падения Берлинской стены он снимет одну за другой шесть картин.

Канонада сопровождала весь фильм «Страстная неделя», героиню — еврейку Ирену Лиллен, дочь профессора, которой удалось скрыться от гестапо, прячет семья поляков Малешких. Как известно, за это в оккупированной Польше полагалась лагерь или смерть. Два полуса отношения к Ирене: стоическая, тихая и неколебимая защита этой своей чужой ей, трудной, угловатой женщины, к тому же бывшей влюбленной ее мужа, со стороны беременной Анны Малецкой и гнусное соглашательство и шпигонство хозяйки дома Петровской — олицетворение польского мещанства, глубокий антисемитизм и хамства. Пожалуй, еще никогда Вайда не клеймил ненавистные ему черты в своих соотечественниках с такой снайперской точностью и знанием человеческой психологии.

Режиссерская рука не устала, она по-прежнему тверда, и художник сегодня обращался не только к ретро «Страстной неделе», чтобы еще раз высказать и подтвердить свою по названному поводу позицию, но берет в объектив кинокамеры явления еще не устоявшиеся, живую плоть сегодняшней польской действительности. Фильм «Панна Никто» (он был в прошлом году в российском прокате) — ведь это тема Польшы XX века. Героини — три пятнадцатилетние школьницы. Еще одно, наверное, вынужденное по отношению к тем, времен режиссерского любябюта Вайды, поколение на пороге жизни.

Постсоциалистическая Польша 1990-х, с ее резким расщеплением общества. «Панной Никто» окрестили Марысю ее заносчивые и уверенные в себе полугу: Ева, у родителей которой вила в лифрейных лакеях, и маленькая интеллектуалка Казя, дочка дипломата в отъезде, одна в элитной квартире, полной книг, аппаратуры, музыки. Но «никто» ли Марыся? «Никто» ли традиционная Польша, ее «middle class», косный, католический, снова отнесенный на гражданскую периферию более активных социальными группами?

Нет, конечно, она «кто», и очень даже «кто!» Пусть она сегодня ищет, ошибаясь, свою жизненную дорогу, пусть ей приходится ехать «на Неметчину» или в далекую Америку убирать муже квартиры или ухаживать за больными старухами, чтобы заработать злотые, а она еще скажет свое слово. Залог тому — самобытность по-малышески некрасивой девочки с живыми и особенными реакциями. Когда на «Берлинале-97» Больше жюри объявило, что для исполнительницы роли совсем юной Анны Вельгурской пришлось уредить дополнительный приз за лучший актерский дебют, в зале раздался горячие аплодисменты.

Сейчас Марыся вместе с миллионом своих земляков, наверное, смотрит фильм Анджея Вайды «Пан Тадеуш» по поэме Адама Мицкевича — этой национальной опете, вершине польской литературы. Волпотилась не только мечта постановщика, к которой он шел всю жизнь, но, как считает Вайда, чаяния и потребность польского народа — свидетельством тому массовый прокатный успех фильма, уж никак не «кассового», исторического, трудного, длинного, с обилием диалогов, да еще в стихах.

«Я показав ту Польшу, какой никогда не было в действительности, но которая сохранилась в польской романтической литературе. Благодаря последней, будущи стертая с карты Европы в XIX веке, эта Польша осталась жить в сердце польского народа. И сегодня, когда страна хочет войти в Европеейский Союз, это важный вопрос для нас», — говорит Вайда, настаяая не на ретр, а на актуальности своего фильма.

«Когда Наполеон переходил через Неман...» — подзаголовок картины. Мицкевича писал ее в парижской эмиграции в 1834 году после наполеоновского поражения и разгрома Польского восстания против России. Но горячи и п